

Dissidences

Hispanic Journal of Theory and Criticism

Volume 3 | Issue 6

Article 5

November 2012

“El plan, el homenaje, la venganza”: El proyecto ficcional de José María Brausen en La vida breve de Juan Carlos Onetti

Luis Hernán Castañeda
University of Colorado at Boulder

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>

Recommended Citation

Castañeda, Luis Hernán (2012) ““El plan, el homenaje, la venganza”: El proyecto ficcional de José María Brausen en La vida breve de Juan Carlos Onetti,” *Dissidences*: Vol. 3 : Iss. 6 , Article 5.
Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol3/iss6/5>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact mdoyle@bowdoin.edu.

“El plan, el homenaje, la venganza”: El proyecto ficcional de José María Brausen en La vida breve de Juan Carlos Onetti

Keywords / Palabras clave

Onetti, Uruguay, La vida breve, América Latina, Latin America

DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

“El plan, el homenaje, la venganza”: el proyecto ficcional de José María Brausen en La vida breve de Juan Carlos Onetti

Luis Hernán Castañeda / University of Colorado at Boulder

La vida breve (1950), la cuarta novela publicada por Juan Carlos Onetti, ha sido considerada por diversos lectores como su obra más lograda, perfecta y emblemática¹. Dentro del corpus del autor uruguayo, entre las razones que respaldan la valoración excepcional de *La vida breve* se encuentran, sin duda alguna, la maestría de la ejecución formal, que en opinión de Mario Vargas Llosa la convierte en la novela “más trabajada” de su autor (93-4)²; la inauguración de motivos -espacios, personajes, argumentos arquetípicos- que vertebrarán, como indelebles señas de identidad, la producción posterior (Ludmer 11-12); y, también, la reflexión -que es una autorreflexión- sobre

los vínculos y los límites, siempre múltiples y borrosos, entre aquello que en la novela se entiende como “ficción” y aquello que se piensa como “realidad”³.

La escritura de Onetti se encarga, precisamente, de desplazar la reflexión sobre estos dos territorios al exterior de los binomios, dualidades y dicotomías en que la mirada ingenua suele incurrir para imaginarlos y distinguirlos⁴. Se trata de un desplazamiento que no implica, por cierto, una homologación de los términos: *La vida breve* no postula una empobrecedora identidad entre ficción y realidad, pues dicha simplificación cancelaría toda posibilidad de reflexionar crítica y literariamente. Sin embargo, la novela ejecuta un movimiento imaginativo que, en cierto sentido, constituye una concentración de lo disperso, y una congregación de lo que podría pensarse como distante y distinto, para fundar un gran territorio de ambigüedad y de hibridez. A través de estas operaciones, Onetti acaba por sugerir que la lógica de la ficción posee un elevado valor cognoscitivo, de aprehensión de la realidad. La ficción se nos propone como el instrumento más apropiado para conocer y representar la realidad, puesto que, si seguimos el razonamiento de Onetti, veremos que el universo de lo real puede ser entendido como el producto de una mimesis invertida cuyo modelo es, paradójicamente, la misma esfera de la ficción.

El aspecto de *La vida breve* sobre el cual me interesa pensar en estas páginas es la marcada preferencia del texto por imaginar con ambición y extensión, y por dramatizar compleja y exhaustivamente, los orígenes, los engranajes, la realización y las consecuencias de una actividad específica, que conjuga práctica y ética, biografía y autoría, corporalidad y textualidad: la creación ficcional. Así, parto de la comprobación de que, en el núcleo del argumento de esta novela, incuba la puesta en escena de un proyecto ficcionalizador radical, que es puesto en marcha por José María Brausen -artífice de dicho proyecto pero, además, la víctima de sus propios designios autoriales. A pesar de que el acto de escribir no se subraya, sino que se privilegia el ejercicio de la imaginación, puede afirmarse que el objeto de reflexión para Onetti es la escritura literaria, la escritura de ficción.

Este proyecto incluye no sólo los procesos de edificación de un mundo ficcional, sino también la ponderación de las consecuencias lógicas, a veces extremas, de dicha edificación. En concreto, aludo al hecho de que el universo de la provinciana y decadente Santa María se construye, piedra por piedra y habitante por habitante, a costa de una serie de sacrificios y ejecuciones, de crímenes que aniquilan sujetos y borran espacios con la paradójica finalidad de elevarlos a una forma de existencia más plena y luminosa: una vida de ficción. La misión de este ensayo es mostrar que esa violencia engendradora de ficción, esa fuerza que permite y produce el nacimiento de mundos alternativos, revela que aquel acto criminal, aquella presunta destrucción de la realidad no entraña una aniquilación de los seres y lugares que se pensaban como vivientes y reales, sino un desvelamiento de su condición arruinada, espectral y derivativa.

Si bien es cierto que *La vida breve* puede ser leída como una novela metafictional y autorreflexiva, también presenta una dimensión realista que puede ser localizada en ciertos aspectos de la trama y de la caracterización. Por ejemplo, Brausen es un sujeto que se define por ocupar una posición socio-económica precisa en la sociedad bonaerense de su tiempo: es un empleado, miembro de una clase media estancada y mediocre. ¿Cuáles son las motivaciones que, en el plano de la biografía de Brausen, podemos encontrar para su actividad ficcionalizadora? Sin duda, la ficción es un antídoto contra las degradantes circunstancias personales del creador. En la visión de Vargas Llosa, para Onetti la miseria y el deterioro son siempre de naturaleza moral, y su causa se encuentra en el tránsito de la juventud a la madurez, una etapa de la vida que es indesligable de la degradación ética del individuo: porque la produce (Vargas Llosa 99). Para salvarse de esta degradación, Brausen se entrega a la tarea de redactar un argumento de cine por las noches, proyecto modesto con el que busca, en primera instancia, salir de la pobreza y la mediocridad, abandonar su posición subordinada de empleado en la agencia publicitaria de Macleod. Sin embargo, con el transcurrir de la trama, el proyecto de Brausen se radicaliza y amplifica hasta convertirse en una empresa cósmica,

revolucionaria, que, sin trascender ni anular el marco biográfico, la motivación psicológica y la dimensión realista, incursiona también en la esfera de la problemática de la representación⁵. Por estos motivos, caracterizar la creación ficcional como un ejercicio de violencia es, por supuesto, un acto paradójico que debe ser relacionado -sin incurrir en contradicción- con una premisa que también define el proyecto de Brausen: la actividad del hombre que se dedica a forjar mundos ficcionales es salvífica, en términos ontológicos y morales, porque redime a sus practicantes de la miseria y el deterioro de la realidad.

Antes de alcanzar ese estadio extremo, esa radicalización de su proyecto ficcional, Brausen describe la escritura nocturna de su argumento cinematográfico como una posibilidad, la única y última posibilidad de salvación: “Me convencí de que sólo disponía, para salvarme, de aquella noche que estaba empezando más allá del balcón, excitante, con sus espaciadas ráfagas de viento cálido” (OC 444). La experiencia de una realidad vivida negativamente, como insuficiente y precaria, es, desde un principio, el motor de la imaginación, como queda registrado en aquel denso símbolo de la carencia, la enfermedad y la decadencia que constituye el seno amputado de Gertrudis, la esposa de Brausen. Así, desde las primeras páginas de la novela, la realidad se presenta bajo el signo del duelo y la pérdida. El mundo de la familia y el mundo del trabajo se alían y se encuentran en la muerte, la carencia y la melancolía. En el centro de esta visión anida la intuición de que la vida social moderna es un conjunto de ritos y prescripciones que han sido despojados de sentido y de finalidad, y que por ello, sólo pueden producir infelicidad. En la mutilación del cuerpo femenino, efecto de una pérdida que ha generado una asimetría -un seno no está, el otro permanece, solitario, incompleto-, adquiere materia y cuerpo una ley universal que rige la realidad de *La vida breve*, en todos sus órdenes. En la disminución física de Gertrudis se manifiesta aquel principio general que determina, también, la forma de la subjetividad de Brausen, un personaje que, por ser el protagonista y el narrador de la historia, se presenta como el filtro perceptivo y el epicentro existencial de la experiencia melancólica

de lo real⁶.

El teatro de la experiencia melancólica de Brausen, inmigrante uruguayo en la Argentina, es Buenos Aires. En oposición a esta gran urbe del sinsentido y la pérdida, surge Santa María, la pequeña ciudad fluvial situada en la provincia, que es donde transcurre la ficción. Es en Santa María donde Díaz Grey, el alter ego de Brausen, y Elena Salas, el primer personaje femenino imaginado por Brausen, pueden encontrarse y vivir su drama erótico. Santa María es la ciudad donde lo imposible se escenifica: por ejemplo, el imposible reencuentro de Brausen con la joven Gertrudis de la fotografía, la esposa perdida en el pasado a la cual, sin duda, alguna vez amó. Debe aclararse aquí que, al interior del universo de *La vida breve*, Santa María es un espacio “real” e “imaginario” a la vez. No es una ciudad “inventada” *ex nihilo*, puesto que cuenta con un modelo que forma parte de la “realidad” dentro de la ficción: existe en el mapa de la Argentina representada como “real”, en otras palabras. Santa María es recordada y reelaborada gracias a combinadas dosis de memoria y de imaginación; ha sido seleccionada entre otros ambientes posibles porque perdura en el recuerdo de Brausen como una nota luminosa, que el narrador desea reproducir, reeditar. Es el sitio de una felicidad azarosa, fugaz e inmotivada, la minúscula localidad en la que Brausen confiesa haber sido feliz, “durante veinticuatro horas y sin motivo” (OC 430). La ciudad es real, pero Brausen la va a desplazar y “recrear”.

Para este Brausen guionista, que todavía no vislumbra las consecuencias de su proyecto, el seno amputado de Gertrudis se transfigura en signo omnipresente y en fetiche obsesivo de la realidad: en sinécdoque perversa de todo lo existente. Su recuerdo perturbador entabla una relación doble y compleja con la práctica de la escritura, puesto que, si bien la alienta y motiva, también la perturba, la posterga, difiriéndola al terreno del deseo y tornándola, por ello, más apremiante y seductora: “No me sería posible escribir el argumento para cine de que me había hablado Stein mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado, sin forma ahora, aplastándose sobre la mesa de

operaciones como una medusa, ofreciéndose como una copa” (OC 425). Por otra parte, la angustiante imposibilidad de olvidar aquella sinécdoque de una ausencia generalizada -precisamente, porque es la cifra de la totalidad de lo concebible- espolea y dinamiza la escritura, despierta la necesidad de crear ficción e impulsa al creador a trabajar. Mientras Brausen dedica sus misantrópicas noches a escribir el guión, Gertrudis, sola en la cama matrimonial, sufre de un insomnio que su esposo describe en los siguientes términos, estableciendo una interesante relación entre el cuerpo y el lenguaje; entre el cuerpo mutilado, y dos maneras de comprender la naturaleza y la función del lenguaje:

Y ella, a pesar del llanto en el alba, acabaría por dormirse, para descubrir, por la mañana, mientras se le desprendían precipitados los sueños, que las palabras de consuelo no habían estado desbordando en su pecho durante la noche; que no habían brotado en su pecho, que no se habían amontonado, sólidas, elásticas y victoriosas, para formar la mama que faltaba (OC 446).

Ante el cuerpo mutilado de Gertrudis, Brausen es capaz de emplear el lenguaje de dos formas diferentes: en primer lugar, puede pronunciar inútiles y vacías palabras de consuelo, tratar de reconfortarla asegurándole que la amputación carece de importancia, que la vida continuará como antes de la cirugía y que, incluso, mejorará, pues el argumento de cine que piensa escribir les permitirá ganar dinero y, tal vez, tener un hijo. Sin embargo, este uso del lenguaje no rinde fruto, ya que las palabras de consuelo son insuficientes para llenar el vacío de la mama faltante. El lenguaje cotidiano no es “material”, como el cuerpo; sin embargo, otro tipo de lenguaje sí puede ser “material” para el cuerpo de la ficción. Emplear el verbo como arcilla de la ficción y, por lo tanto, como instrumento de salvación, parece ser más remunerativo que su simple uso cotidiano y

comunicativo. Claramente, estamos ante una concepción de la ficción que, en términos de Angel Rama, se presenta como “compensación de lo vivido”, la única compensación posible frente a una concepción fatalista de la realidad como “inmodificable” en sí misma, sea a través de la acción individual o colectiva (Rama 40). Frente a la carencia y la precariedad, la ficción promete compensar, suplementar, llenar el agujero de lo que no está y formar la mama ausente con palabras “sólidas, elásticas y victoriosas”: en otras palabras, promete reemplazar la carne ausente, completar el cuerpo incompleto, producir sustancia y realidad con la materia plástica del lenguaje.

El cuerpo incompleto de Gertrudis ha dejado de ser deseable para Brausen: la deserotización de su esposa, el primer signo de una creciente distancia que después el narrador interpretará como el final del amor, abre el terreno para la selección de un nuevo objeto erótico, que en este caso será la Queca, la vecina joven y atractiva, la mujer sexual que se dedica a la prostitución, cuya voz Brausen espía a través de la pared. La Queca será, como veremos, una compañera sexual que le permitirá a Brausen aproximarse, de modo progresivo y decidido, al territorio de la ficción. En este camino de reflexión, resulta significativo que el vínculo entre Gertrudis y la Queca es análogo a la relación entre la realidad y la ficción: la ficción es el ámbito de la compensación y la recuperación de lo perdido, el lugar de la redención después de la violencia, y de la reposición de lo ausente. Como señala Josefina Ludmer, es notoria la similitud fonética entre el nombre “Queca” y la palabra “teta” -que, con extrema coherencia, no aparece ni una sola vez a lo largo de más de trescientas páginas, ausente en el plano verbal como lo está en el argumental. También debe notarse que la ubicación del departamento de la Queca, que está adosado al hogar de los Brausen, repone en el espacio la simetría del busto, que Gertrudis ha perdido.

La Queca es el nuevo objeto de deseo de Brausen, la mujer que le permitirá actuar, encarnar el personaje de Arce, intrépido hombre de acción que compensa las debilidades del sedentario, temeroso Brausen. Aunque la Queca es un personaje que guarda una estrecha relación con la

creación ficcional, no es, ella misma, un ser instalado en la ficción: por el contrario, ocupa un ámbito intermedio, ambiguo y transitorio, se halla en una especie de pórtico que Brausen debe atravesar y dejar atrás según la trayectoria implícita en su proyecto. Reveladoramente, sin embargo, Brausen jamás cruzará del todo esa antesala ambigua, precisamente porque *La vida breve* niega la posibilidad de establecer una división cristalina y tajante entre la ficción y la realidad. La Queca habita, pues, un estadio temporal que se prolonga indefinidamente, un pasaje híbrido que nunca se redistribuye en ámbitos diferenciados; sin embargo, también entraña, en tanto personaje, un valor arquetípico -el de la mujer joven, sensual y desinhibida, que satisface el apetito sexual y devuelve la vida instintiva a un hombre mayor. El arquetipo inscrito en la Queca, y que corresponde, también, a la imagen de una Gertrudis más joven y deseable, que sólo persiste en la memoria de Brausen -efigie de fotografía, recuerdo visual- ofrece la materia prima, el núcleo imaginario primordial, para que el creador forje un personaje de ficción: Elena Sala, la atractiva bonaerense que cumplirá un papel central en el mundo soñado y diseñado por Brausen. Claramente, Elena Sala, modelada a partir de la combinación de la Queca y de la Gertrudis joven, es una mujer definida por su sexualidad, que lleva en su cuerpo los signos de la promesa cumplida de la ficción. No es un detalle menor el hecho de que ella ostenta, victoriosa, un busto completo que despierta, en Brausen, la imagen de un “reconquistado pecho de muchacha” (OC 447).

Si Brausen es el creador del universo donde Elena Sala, entre otros, encuentran su morada, entonces Brausen es una figura divina, un creador supremo. La divinidad de Brausen explica el hecho de que Díaz Grey “...llegaba a intuir mi existencia, a murmurar «Brausen mío» con fastidio” (OC 554). Si Brausen es el dios de la ficción creada por él mismo, entonces es posible que, recogiendo el mito bíblico de la creación, los seres creados por Brausen hayan sido confeccionados a su imagen y semejanza, y que, por lo tanto, presenten ciertas características suyas, que permita reconocerlos como su obra. En efecto, ocurre así, puesto que en la configuración de Elena Sala,

Brausen se postula también, a sí mismo, después de la Gertrudis joven y de la Queca, como tercer modelo de la esposa de Ricardo Lagos, como “materia prima” para la configuración de su personaje femenino⁷.

Es posible entender la relación de Brausen con esta triada de personajes femeninos -Elena, Gertrudis, Queca- en otros términos: el lenguaje del deseo erótico, el léxico de la sexualidad y los afectos, es objeto de una resignificación que lo catapulta a un segundo ámbito, el de las relaciones entre realidad y ficción, para así representar otro deseo y otro impulso, los que se proyectan hacia la escritura de creación y de imaginación. En el proceso, el discurso erótico se incorpora a un repertorio de motivos relacionados con el reemplazo, la sustitución, la prótesis: todos significados que convergen en la idea de representación (Ludmer), de la ficción entendida como mimesis. En efecto, el concepto de mimesis parece orientar el proyecto inicial de Brausen; aunque la mimesis está inscrita en las premisas de este proyecto, más adelante veremos que ella, también, sufre una distorsión que es análoga a la cadena de distorsiones, recombinaciones y amalgamamientos que le permiten a Brausen imaginar Santa María y poblarla de habitantes. De esta manera, el concepto clásico de mimesis como “imitación de la realidad” será objeto de una dislocación que cuestionará la preeminencia de la realidad como original y la subordinación de la ficción como copia de esa realidad original: será un cuestionamiento perpetuo, que no terminará refundando el concepto de mimesis sino que se limitará a señalar su apertura y su irresolución.

Este proyecto inicial no estaría completo, no obstante, si no se llamara la atención sobre otro de sus objetivos centrales: entre los intereses de Brausen figura la superación de la realidad, pero además, la superación de sí mismo, la transformación integral de su propia persona, no sólo en autor de ficciones sino también, como paso incluso más intenso, en personaje ficcional. Ello, lejos de resultar sorprendente, se desprende como una consecuencia lógica de la concepción de la realidad esbozada en párrafos anteriores. Si la lógica de la realidad está dada por la pérdida y la ausencia, dos

condiciones de existencia que fundan una experiencia cósmica de duelo y melancolía; si el seno extirpado de Gertrudis constituye la cifra que concentra esa concepción del universo, la cual implica que, así como ese objeto ausente, todos los objetos y habitantes del universo comparten, por igual, una irredenta espectralidad; entonces, José María Brausen es, solidaria y análogamente, un sujeto fantasmagórico, un personaje “irrealizado” por la muerte que debe recurrir a la ficción para salvarse a sí mismo, para reponerse, reconstruirse y reinscribirse en la existencia: para adquirir un cuerpo a través de la ficción.

De hecho, la necesidad de autoreconfiguración no es, desde la perspectiva de Brausen, una pieza más de su proyecto: anida en su centro, es el núcleo irradiador que existe originalmente, y que da sentido y coherencia a lo demás; es el eje de la ficción, el elemento seminal que la origina y le permite reproducirse. Cuando Brausen le describe su argumento cinematográfico a Gertrudis, con la vana intención de brindarle consuelo, le hace saber que "Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él" (OC 429). Se refiere a Díaz Grey, el médico habitante de Santa María en cuya oficina irrumpe Elena Sala para exhibir, incitante, sus senos. Este médico de cuarenta años ha sido, a todas luces, imaginado para ser el alter ego ficcional de Brausen, es el personaje-vivienda, el sujeto-morada cuya forma está destinada a albergar la subjetividad del demiurgo que elaboró esa forma. El modo en que Brausen planifica hacerse presente en la ficción, es a través de Díaz Grey, reencarnándose en él, ocupando su lugar, su cuerpo y su conciencia, para así, desplazado hacia ese nuevo hogar, poder narrar la ficción: narrarla a la vez que participar en ella, narrar su participación al mismo tiempo que la va realizando. La simultaneidad de la experiencia y la narración parece ser el objetivo final del programa de Brausen. Simbólicamente, es posible leer en la figura de un médico que manipula una jeringa de morfina, el trasunto del creador de ficciones que, valiéndose de su herramienta de escritura -el lápiz, el lapicero- administra salvación, consuelo para los dolores de Gertrudis, pero además, placer para Elena Sala y Ricardo Lagos, la pareja que viaja a

Santa María desde Buenos Aires para comprar la droga. A través de su reencarnación en el médico Díaz Grey, Brausen espera entrar en contacto una vez más, recuperar el cuerpo joven y atractivo de su esposa:

Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Díaz Grey; y yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, para poder esconderme en él, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía (OC 447).

Significativamente, si contrastamos a los dos personajes ficcionales que hemos mencionado hasta ahora, Elena Sala y Díaz Grey, resalta una asimetría: mientras que la construcción de Elena Sala lleva inscrita, en la materia somática, el evidente cumplimiento de un cometido compensador y recompensador, Díaz Grey parece reproducir, más bien, las insuficiencias y carencias de su creador, tanto en el plano físico como en el ético. Ciertamente, el médico de Santa María es un hombre envejecido y derrotado, físicamente disminuido y, además, dueño de un pesimismo vital equiparable a la amargura de Brausen. En otros términos, Brausen le ha transferido a Díaz Grey sus características negativas, sus fallas, transferencia que parece contradecir su propia teoría salvífica de la ficción. Sin embargo, este no es el caso, pues si bien el cuerpo de Brausen es tan precario y espectral como el de su creador, la doble aventura en la cual el médico se verá envuelto, la búsqueda de Owen y el plan de revender la morfina, conlleva una innegable redención. Al parecer, la redención corporal está reservada a los personajes femeninos, objetos de deseo para el Brausen creador y personaje.

Representado así el proyecto inicial de Brausen, parece coherente explicar en términos miméticos la relación entre la realidad y la ficción, para generar una “teoría de lo imaginario”, en

palabras de Ludmer⁸: la primera se erige como el modelo, el original, el ámbito sólido y preexistente que, gracias a la fantasía creadora de Brausen, será imitado y copiado, pero además, deformado, invertido, desplazado, para así dar lugar a la ficción, que ocupa frente al ámbito de lo real una posición secundaria y derivativa, en tanto “versión” de él, en tanto espacio de torsión y enrarecimiento. Sin embargo, también es posible disentir, y matizar lo anterior. A pesar de que, muy probablemente, la fase inicial de la aventura de Brausen, el momento previo a su viaje a Santa María, pueda ser entedido de la manera reseñada, considero que la realización del proyecto, al tiempo que la novela progresa y se hace más compleja, exige proponer otras formas de comprender los vínculos entre realidad y ficción.

Propongo la siguiente cita de la novela como un estímulo para volver a pensar, suspicaz y críticamente, sobre el problema de la mimesis; y, también, como un punto de partida para resignificar la idea de “origen” en relación con dos asuntos íntimamente ligados: la creación ficcional y la autoría.

Un momento más, un diminuto suceso cualquiera y la misma Gertrudis bajaría del retrato para salvarme del desánimo, del clima del amor emporcado, de la Gertrudis gruesa y mutilada; vendría a guiarme la mano para escribir un nuevo principio, otro encuentro, descubrir un abrazo que ella iría buscando entorpecida y sonriente, con los ojos cerrados, con aquel viejo estilo de ofensiva, impreciso y sonámbulo. Un instante más, una cosa cualquiera y también yo estaría a salvo; una taza de café o té, alguna botella de cerveza olvidada en la heladera. Fui a mirar, en el retrato de Gertrudis, a Montevideo y a Stein, *a buscar mi juventud, el origen, recién entrevistado y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba* (OC 448).

Esta escena corresponde a las primeras páginas de la novela, cuando aún el proyecto ficcional de Brausen existe sólo dentro de los límites del deseo; por ello, es una de las primeras descripciones de la utopía que persigue el narrador-protagonista. Si empezamos por la última parte de la cita -la que está subrayada-, llaman la atención las palabras que Brausen elige para dar cuenta de su búsqueda. Brausen declara que desea buscar su juventud, remontarse al origen, pero juventud y origen no se presentan como realidades familiares y conocidas, sino como enigmas imprecisos y entrevistos: son, en cierta medida, incomprensibles. A pesar de su manifiesta oscuridad, Brausen reconoce que en esa misteriosa juventud reside el origen, la causa, “de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba”; es decir, la causa de los hechos del presente, la causa de su identidad actual y la causa del malestar de la existencia, una triple causa brumosa que, por serle desconocida, merece una aclaración, debe ser traída a la visibilidad y a la legibilidad.

La búsqueda de las causas del presente en el pasado del individuo es una pesquisa que se inscribe en la órbita de la autobiografía, y que supone una variante historiográfica de la misma. También revela la gravitación del género policial, modulado en clave autobiográfica y metaficcional. Ahora bien, esta oración final puede recibir, en principio, dos lecturas: la primera, psicológica; y la segunda, metaficcional. Cuando alude a Gertrudis y a Stein en Montevideo, Brausen está señalando, oblicuamente, a un episodio traumático de su biografía, ocurrido antes de su matrimonio con Gertrudis: el fugaz enredo erótico, quizá romántico, entre su actual esposa y su actual compañero de trabajo. Si seguimos esta primera lectura, concluiremos que la triple causa que busca Brausen en su pasado está sepultada en este oscuro episodio, que está inscrita en la dimensión de los afectos y las relaciones personales. Por otro lado, cabe una segunda posibilidad, que radica en leer la búsqueda de Brausen como una descripción de su proyecto ficcional. De acuerdo con esta descripción, el objetivo

de Brausen, que sigue siendo salvífico -como lo testimonia el resto de la cita-, implica, como se ha mencionado algunas páginas más atrás, un retorno al pasado, pero ese retorno es, también, un regreso al “origen”. Realizando un juego de palabras que, si bien puede parece caprichoso, se verá que no carece de sentido, podemos pensar que se trata, también, de una búsqueda del “original”, si se quiere, que constituye la causa, o el modelo, de los hechos del presente, de la identidad actual de Brausen y del malestar de su existencia.

Si aceptamos esta hipótesis, el segundo paso sería caracterizar dicha búsqueda de un original, sopesar su orientación y su sentido. El retorno al origen/original, la restitución del modelo, son operaciones salvíficas que parecen implicar un abandono del miserable estado de cosas que dicta la infelicidad de Brausen, parece involucrar una vuelta a un estado primigenio de felicidad, un viaje hacia la esfera de la “vida breve” que es, de alguna forma, un regreso a un pasado atemporal. A pesar de la innegable positividad del proceso descrito, este se ve lastrado, paradójicamente, por una carga de violencia “procesal”, mediadora y operativa, que al parecer forma parte inherente del acto ficcionalizador, y que lo vincula, por lo menos transitoriamente, con el crimen y con la muerte. El proyecto de Brausen entraña, pues, una transgresión que es, en un primer nivel, de carácter legal - una violación de la ley-, pero también, de carácter ontológico: la edificación de un mundo de ficción conlleva un matiz delictivo, se presenta como la ardua y laboriosa construcción de un atentado contra los fueros de la realidad, una fuga, puesta en práctica violentamente, de la jurisdicción de lo real. Esta vinculación entre la ficción y la muerte, entre la creación y la ilegalidad surge, de modo límpido y casi inmediato, de un dato de la trama: el rito de paso con que Brausen debe cumplir para iniciar su travesía hacia Santa María, travesía que sigue la lógica y el itinerario de la fuga, es el asesinato de la Queca, la mujer que, inicialmente, le había devuelto la felicidad. Por supuesto, esa felicidad se ve degradada y empobrecida por la costumbre y la rutina, las mismas fuerzas destructivas que habían aniquilado su matrimonio con Gertrudis. Después de comprobar que también la Queca,

a pesar del primer pronóstico, forma parte de la “realidad” de la cual quiere escapar, Brausen resuelve asesinar a su amante. En la siguiente cita se puede apreciar la estrecha relación entre el deseo criminal y la búsqueda del original:

Fue entre este período y el siguiente cuando se me ocurrió, vaga, sin ecos, viniendo y yéndose, siempre superficial, como un capricho de primavera, la idea de matarla. Ni siquiera eso, tal vez; apenas la distracción, el juego de imaginarla muerta, desaparecida; *de empujarla con un movimiento suave de la mano hasta su origen, su nacimiento, el vientre de su madre, el atardecer previo a la noche en que la engendraron, la nada*. No está; ese lugar que ocupa en el aire de la habitación ha quedado vacío; lo que creo encontrar de ella en mi memoria pertenece a la imaginación (OC 476-7).

Es significativa la facilidad y ligereza con que el narrador confiesa haber concebido su proyecto de asesinar a la Queca. Definirlo como un “capricho de primavera” es un acto sintomático que revela hasta qué punto estamos ante un sujeto que se resiste a ver su conducta regida por una moral y una ley convencionales, y que, para suplantarlo el caduco orden de los hombres, se dispone a instaurar un nuevo orden de los signos que, lejos de responder automáticamente a sus caprichos personales, está administrado por sus propias leyes impersonales y rigurosas (sobre el tema de la impersonalidad del mundo ficcional volveré más adelante). También es significativo que el mismo Brausen corrija, reescriba su intención, su “idea de matarla” como una “distracción” o un “juego de imaginarla muerta”: el acto real y el acto imaginativo aparecen, dentro de su concepción del mundo, como dos casos de la acción, como dos formas de la práctica que comparten una misma naturaleza. Este acto, ese “suave movimiento de la mano” cuya violencia el asesino imaginario suaviza y escamotea a través de las palabras, consiste en empujar a la Queca “hacia su origen, su nacimiento, el

vientre de su madre”. La meta del asesinato es, así, “desaparecerla”, hacer que “no esté”, obligarla a desalojar los pagos de la realidad para no poder encontrarla más en el aire de la habitación, que ha quedado vacío.

Sin embargo, la desaparición de Queca, al menos el tipo de desaparición que Brausen imagina para ella, no es absoluta y radical, porque aún después de perpetrar el crimen será posible “encontrar algo de ella”. Pero ese residuo, o más bien, esa sustancia que el asesinato no ha logrado borrar, es patrimonio de la imaginación, no de la memoria: es decir, pertenece al reino de la ficción, no al pasado de la biografía. Tras su muerte, la Queca ha sido expulsada de la realidad y enviada a la ficción, pero ese tránsito, si entendemos literalmente la cita, no es el fruto de una transformación, ni de una reformulación, ni de una duplicación, todos procesos asociados con diferentes formas y posibilidades de la mimesis: más bien, es el resultado de un retorno al origen, de una vuelta al modelo. Si la Queca real, la Queca que debe ser asesinada, es una mujer degradada por la costumbre y la rutina, una figura femenina análoga a Gertrudis, deserotizada y poco incitante, habitante por derecho propio de la grisura de la “realidad”, entonces, ¿cómo debemos suponer que es la otra, la Queca que pertenece a la imaginación y no a la memoria, la mujer que ha sido transplantada a la ficción? Si entendemos que la vuelta al origen es un acto salvífico, de restitución de la felicidad perdida, entonces la Queca ficcional será, necesariamente, más perfecta y deseable que la Queca real, porque será su modelo, su original y su primera encarnación. Esta Queca primigenia no es ya, propiamente, Queca, sino que, como vimos páginas atrás, debe cambiar de nombre: ahora, se llama Elena Sala, la esposa de Ricardo Lagos, deseada intensamente por Díaz Grey. Pero si Elena Sala es, también, el modelo y el original de la joven Gertrudis, ¿cómo entender la relación que existe entre Gertrudis y Queca, y entre esta pareja de mujeres y Elena Sala, centro irradiador y núcleo original de ambas, degradadas, secundarias y espectrales?

Una posible explicación para dar cuenta de los sinuosos caminos que, si uno se aproxima a

ellas a través de una lectura atenta y literal, siguen las citas incluidas más arriba, reside en la propuesta de una mimesis invertida que, de ser abrazada, reformularía la teoría de lo imaginario que se desprende de *La vida breve*. En síntesis, no podría hablarse ya de la realidad como de una instancia original que, al ser sometida a duplicaciones, deformaciones y escisiones, generaría su contraparte, su copia deformada: la ficción. Por el contrario, la verdad se hallaría en el estricto reverso de la proposición anterior: la realidad vendría a revelar su condición derivativa, su carácter de copia, mientras que la ficción se presentaría, bajo una nueva luz, como el modelo original de la realidad que, sometido a escisiones, deformaciones y duplicaciones, generaría dicha realidad, o más bien “degeneraría” en ella. De aceptar esta inversión, que sin cuestionar la lógica de la mimesis, invierte las posiciones relativas de sus términos, un posible corolario sería el siguiente: la ficción es más nítida, más perfecta, más ordenada y coherente que la realidad, porque la antecede, la genera y, en último término, la explica y da cuenta de ella; por otro lado, la realidad es brumosa, imperfecta, caótica y asimétrica, porque es el producto, la derivación, la perversión y el desdibujamiento de la ficción. La realidad es el espectro que, a primera vista, no se muestra como tal, pues se oculta tras su contrario, haciéndose pasar por real; la ficción es el cuerpo vivo, el estado previo: el reino de la vida, en oposición al reino de la muerte.

Por todo lo dicho hasta aquí, Brausen es capaz de articular la siguiente reflexión: “Oí cantar a Gertrudis dentro del rumor de la ducha, imaginé su cuerpo, comprendí que su presencia y todo lo que hiciéramos y habláramos no serían más que repeticiones tediosas y deslucidas de momentos que tenían un lugar en mi pasado” (OC 518). La siguiente meditación sigue la misma dirección: “Tantas cosas, definitivamente más, y que empezaban a ser lo más importante y verdadero: toda la ciudad y la colonia, el consultorio, la plaza, el río verdoso, ellos dos en un mediodía, alimentados por la culminación de la gran blancura solar...” (OC 481). Ahora bien, ¿es posible sostener esta visión de las cosas, que implica, entre otras condiciones, mantener una separación nítida y estricta entre aquello

que se entiende por “vida” y aquello que se entiende por “muerte”?

Dejemos esta pregunta para más adelante y, por el momento, concentrémonos en la siguiente: ¿cómo entender la cita que viene a continuación a partir de la hipótesis de la mimesis invertida? La cita corresponde a un monólogo imaginado por Brausen en su departamento, mientras mantiene una discusión con Gertrudis, cuando ella todavía no ha desaparecido del todo de su vida y de sus afectos:

«Más allá de mi padre y mi abuelo desconocido, hasta el inimaginable principio detrás de mi lomo, atravesando terrores y las breves formas de la esperanza, sangres y placentas; yo aquí muerto, cúspide momentánea y última de una teoría de Brausenes muertos, de talones, nalgas y hombros impasibles, aplastados, endureciéndose, prólogos impersonales de la carroña, y, no obstante, Brausenes» (OC 515).

Con estas palabras Brausen traza su genealogía imaginaria, una genealogía de Brausenes que, remontándose hacia el pasado, procede mediante la instauración de una elipsis radical, y también, como veremos, terminante y mortífera: después de mencionar los dos hitos más próximos de su linaje, su padre y su abuelo, Brausen se proyecta violentamente hasta un “inimaginable principio”, hacia el origen de su estirpe. Notoriamente, esta genealogía, antes que con la supervivencia y la prolongación de la estirpe, guarda una estrecha relación con la muerte y la decadencia: el narrador Brausen es la “cúspide momentánea y última de una teoría de Brausenes muertos”, es decir que, en tanto individuo, ocupa un lugar determinado -el lugar actual, el que corresponde al presente de la narración- en una cadena de seres “muertos”, una serie de sujetos marcados por la degradación. Es innecesario notar que el uso de la palabra “cúspide” es irónico. Ninguno de estos Brausenes, en opinión del último de la serie, ha logrado alzarse hasta el nivel de la “vida”; ninguno de ellos,

podemos conjeturar, participa de la vitalidad del origen. Bautizar con un genérico “Brausen” a todos sus antepasados es un gesto revelador, pues los despoja de toda individualidad y los descubre como copias sujetas a un proceso de derivación, como fantasmas que, sucediéndose unos a otros sin cesar, escenifican una indetenible repetición de “muertes”, no de “nacimientos”. La lógica que está implícita en esta “teoría de Brausenes muertos” nos devuelve al problema de la autoría y nos plantea una paradoja: si en el presente modelo de filiación consideramos que cada Brausen de la serie es padre y el creador del Brausen que le sigue, y que, por lo tanto, todos los sujetos implicados en la serie son figuras autoriales, entonces el acto de engendrar y de crear se nos revela como una práctica funeraria, como un ejercicio realizado por cadáveres que, por su misma condición, son incapaces de otorgar “vida” y, por ende, de “crear” en sentido estricto: su creatividad naufraga en la repetición. En vez de “vida”, otorgan “muerte”.

Ahora bien, si consideramos que el Brausen narrador es un autor embarcado en un proyecto ficcional de gran escala, en tanto “creador” que imagina dicho proyecto y en tanto “padre” que engendra al siguiente miembro de su linaje, quien vendría a ser la criatura ficticia a la que bautiza como Díaz Grey, entonces parece derivarse lógicamente que este Díaz Grey sería, también, uno más de aquellos Brausenes que desfilan por la cita; se desprende que Díaz Grey, en tanto hijo y obra de Brausen, está inevitablemente marcado por la muerte. Como resulta evidente, esta desesperanzadora conclusión despojaría al proyecto ficcional de Brausen de su ansiada fuerza salvífica y vivificadora. Sin embargo, se trata de una conclusión espuria, pues no toma en cuenta una distinción central: la que diferencia a la filiación natural y biológica, de una segunda forma de filiación, cuya naturaleza es simbólica, imaginaria y textual.

En *La vida breve* es posible percibir una infertilidad generalizada y un rechazo del sexo reproductivo (Vargas Llosa 102), condición que podría apuntar a una impugnación de la filiación biológica. De hecho, es innegable que, mientras, por una parte, la relación que asocia a Brausen con

sus predecesores es un vínculo biológico, por otro lado, la relación que existe entre Brausen y su imaginario descendiente, Díaz Grey, es un vínculo ficcional, un lazo artificial. En otras palabras, Brausen es autor de Díaz Grey, un personaje de ficción, y sólo en este sentido estrictamente textual podemos afirmar que es, también, el “padre” del médico. Al parecer, es esta segunda forma de filiación artificial la que puede asegurar una transmisión de la vida, en lugar de una perpetuación del ciclo de la muerte, la cual preside, más bien, en el dominio de la biología. Podría conjeturarse que esa transmisión vital, o transfusión de vida que el padre Brausen le concede al hijo Díaz Grey implica una desviación de la serie, una alteración de la genealogía y una ruptura de la linealidad de la reproducción biológica, para inaugurar así una lógica alternativa que propugna y hace posible una vuelta a la realidad primigenia del origen, un regreso a aquel “inimaginable principio”. Podemos hablar, entonces, de una circularidad regenerativa de la filiación textual.

Se establecen, así, dos órdenes confrontados y divergentes: el orden de la reproducción biológica y el orden de la reproducción textual. En el primero, la filiación sigue una lógica mimética que oculta, sin embargo, una repetición de simulacros desligados de un original que se postula inimaginable, inalcanzable; en el segundo, la filiación salva los obstáculos de esta mimesis degradada, generadora de simulacros, a través del proceso de la creación ficcional, una actividad engendradora cuya fuerza particular reside en su capacidad de retornar, de reescenificar el origen. La condición paterna del autor que participa del orden de la reproducción textual es, finalmente, una condición paradójica, pues se debe reconocer que el vástago que su imaginación engendra no es la copia del progenitor, sino que, lejos de ocupar una posición secundaria con respecto al ser que lo generó, se erige más bien como la recreación de un origen absoluto y de un modelo supremo. En suma, se afirma el privilegio ontológico del hijo por encima de la situación paterna, que se descubre como residual, derivada y precaria, en virtud del acto mismo en que se realiza su máxima potencia creativa: el acto de crear. Así, la creación se presenta como una actividad letal, un rito sacrificial, que aniquila

a quien lo emprende; o, más precisamente, que le presenta a la conciencia del padre la realidad inapelable de que jamás existió, que fue aniquilado antes de haber sido creado. Es en este sentido en el cual parece no resultar inadecuado referirse a Brausen como a la principal víctima de su proyecto ficcional. Onetti parece postular una modulación propia de un determinado mito autorial: el motivo de la filiación imaginaria, exclusivamente masculina y estrictamente anti-biológica, que fuera desarrollado con exhaustiva coherencia por algunas de las ficciones más influyentes y poderosas de Borges.

En la narrativa breve de Borges, particularmente en sus libros centrales *-Ficciones* y *El Aleph-*, asistimos a la postulación de una forma particular de existencia social, que se define por ser masculina y colectiva: la sociedad secreta. Las sociedades secretas borgeanas se construyen como grupos selectos y cerrados, cuyos miembros mantienen relaciones de orden textual. Los miembros de la sociedad secreta son figuras autoriales cuya obra mayor, cuyo más significativo proyecto ficcional, es la conservación y la reproducción de la misma sociedad secreta, la perduración de su particular estilo de afiliación. Esta perduración sólo puede ser asegurada a través de ciertas estrategias de reproducción de naturaleza puramente imaginativa, estrategias que, en opinión de Peter Elmore, encuentran su cristalización más explícita y consolidada en el cuento “Las ruinas circulares”⁹. No en vano Vargas Llosa señala la existencia de un parentesco profundo, aunque no explícito, entre este relato en especial y la poética de Onetti (Vargas Llosa 105). Las premisas de este relato lo convierten en una versión densa y concentrada de *La vida breve*, una especie de modelo que, en la escala menor propia del género cuentístico, sienta las bases que Onetti recuperará, desplegará y reescribirá en su novela de 1950. Si en “Las ruinas circulares” encontramos a un mago creador que se propone la ardua tarea de imaginar a un hombre y de imponerlo a la realidad, de transformarse en padre creador sin la participación de una mujer, en *La vida breve* se nos presenta la figura análoga de Brausen, un hombre consagrado al vasto proyecto de imaginar no sólo a un hombre, sino de crear

una realidad completa y ordenada, que pueda ser habitada por numerosos hombres. “Las ruinas circulares” concluye con la epifanía negativa del mago creador, que se descubre partícipe de la naturaleza imaginada y espectral de su hijo al reconocer que, también él, es obra de un mago que lo precede, es fruto de un creador previo que tampoco puede jactarse de poseer una condición original: pertenece, aunque no lo sepa, a un linaje infinito de espectros, a una sociedad secreta de autores “aniquilados” por su propia obra. Otro relato central de la narrativa breve de Borges que desarrolla una intuición análoga es “La muerte y la brújula”, el magistral cuento policial en el cual el detective Lönnrot, al igual que el mago de “Las ruinas circulares”, se descubre como personaje dentro de la compleja obra criminal ideada por su antagonista, el villano Red Scharlach, también conocido como Scharlach, el dandy.

Resulta llamativo comprobar que la sociedad secreta borgeana que hemos definido en estos términos se asemeja, en grado sumo, a aquella genealogía de sujetos espectrales de la cual Brausen pretendidamente se desgaja al constituirse en creador de ficciones, inaugurando así una segunda genealogía enteramente textual, imaginada. Si establecemos una comparación con *La vida breve*, la sociedad secreta de “Las ruinas circulares” parece hallar su reflejo especular, entonces, no en el orden de la reproducción textual, sino en el orden de la reproducción biológica, como si la reproducción textual concebida por Onetti constituyera una sociedad secreta a la segunda potencia, una versión corregida y superada del colectivo de espectros imaginado por Borges. En otras palabras, Onetti parece sugerirnos que la espectralidad del autor puede no ser, como Borges sostuvo inflexiblemente, una revelación sobre la preeminencia general de la muerte, como realidad inevitable y última; que, finalmente, la filiación textual sí es capaz de escapar del ciclo infinito de repeticiones y simulacros para fundar una dimensión alternativa, un territorio primigenio en el cual la presencia de lo real ha sido restituida. De modo optimista y afirmativo, Onetti parece sostener que la ficción lleva en sí la potencia, la presencia y la fuerza del original, que la ficción es la forma más plena de la

realidad. Este territorio recibe, en el mundo de Onetti, el nombre de Santa María: metáfora espacial de la ficción suprema, de la ficción en su estado más puro.

Sin embargo, la fundación de Santa María sólo es posible gracias al rito sacrificial mediante el cual Brausen, la figura autorial, termina auto-aniquilándose en el proceso de engendrar para asegurar, así, la vitalidad de su obra, la perduración de Santa María. Significativamente, en este último gesto sacrificial se revela la vigencia de la poética borgeana, que Onetti suscribe: Santa María, es decir, la obra, perdura a costa del sacrificio del creador, de modo idéntico a como la sociedad secreta persiste y se reproduce, en los cuentos de Borges, como institución supra-individual, gracias a la aniquilación de sus miembros particulares.

Nos hallamos, entonces, frente a un resultado ambiguo del proyecto ficcional de Brausen: por un lado, la ficción ha sido edificada exitosamente, pero su arquitecto ha sido destruido en el proceso.

Es indudable que, en el universo de Borges, la creación ficcional es objeto de una enfática marca de género: los llamados al sacrificio de la reproducción textual, los únicos facultados para elevarse al rango de autores, son sujetos masculinos, como un veloz repaso de la cuentística borgeana no tarda en demostrar. La masculinidad de los personajes borgeanos no es, simplemente, ni una condición anatómica ni una identidad de género, sino que se elabora como una virilidad simbólica en la que prima, como factor determinante, la capacidad de crear, el poder de engendrar: la posibilidad de ser un progenitor. Es cierto, por otra parte, que los cuentos de Borges admiten una población abrumadoramente masculina, y tanto en un sentido simbólico y textual como en otro biológico y anatómico; si nos volvemos por un instante, sin embargo, hacia el mundo ficcional de Onetti, y específicamente al de una novela como *La vida breve*, descubriremos que la presencia de lo femenino es central, y no únicamente porque cuente con numerosas mujeres. En un sentido más gravitante, parece ser que el mito autorial preferido por Onetti, si bien parte de una lectura de la

sociedad secreta borgeana, se desliga de su modelo al consentir una gravitación significativa de la “gestación”. Las imágenes del embarazo y de la espera, privativas de lo materno, son, para Josefina Ludmer, coordenadas imprescindibles en la configuración de Brausen como sujeto creador¹⁰. La imaginación de Brausen, de la cual proviene Santa María, puede ser aprehendida como un vientre materno que debe ser fecundado antes de poder producir una vida nueva, una existencia ficcional que, una vez generada, podrá cobrar autonomía y desvincularse de su creador, el cual, como ya vimos, acaba pereciendo como víctima en el acto mismo de creación. La imagen de la espera, el motivo de la gestación, son especialmente sugerentes, puesto que subrayan el hecho de que Brausen es incapaz de crear Santa María de modo singularmente afirmativo, es decir, únicamente a través de la acción y la voluntad inmediatas: por el contrario, el creador debe saber esperar que su obra vaya cobrando forma gradualmente, siguiendo procesos propios que transcurren al margen de su intervención directa¹¹. Por ello puede afirmar Brausen que “Yo, el puente entre Brausen y Arce... conservé también el abandono, la sensación, un poco femenina y vergonzosa, de que alguien proveía por mí” (OC 601).

En *La vida breve* el sacrificio del creador es, también, un proceso gradual, que empieza con una decisión frustrada de Brausen: justo después de haberse resuelto a asesinar a la Queca, Brausen descubre que será incapaz de cometer el crimen porque otro se le ha adelantado, otro que es, también, un personaje de su obra, así como el hijo imaginado por el mago en “Las ruinas circulares”: Ernesto, el joven al que luego Brausen ayuda a escapar, es quien carga sobre sus hombros la muerte de la mujer. Es destacable el hecho de que la lectura de este episodio muestra una ligazón inextricable entre la creación y la frustración: la resolución de Brausen no puede ser realizada porque se ve interferida por otro acto de Brausen: la creación de Ernesto, el asesino que llevará a término los deseos de su progenitor pero que, al hacerlo, también volverá intrascendente e innecesaria la acción de Brausen. Brausen se ha adelantado a sí mismo, se ha neutralizado en la contradicción

existente entre el imaginar y el actuar. Esta es, por cierto, apenas la franca, irreversible obertura del proceso de aniquilación del padre-autor, que coincidirá con la afirmación de la radical autonomía de su obra, la cual, una vez lista, podrá continuar funcionando por sí sola y sin concurso de quien la engendró. Así, queda duplicada irónicamente la radical autonomía del autor masculino, que era capaz de engendrar su obra sin participación materna. Es interesante que la muerte de Brausen, su desaparición del mundo ficcional, inaugura una borradura de la presencia autorial que, despegándose del sitio de lo individual, se aproximará al ámbito de las formas colectivas de existencia social; una vez eliminado Brausen, el sujeto protagónico del relato empieza a ser un sujeto plural que recuerda, en gran medida, al arquetipo borgeano de la sociedad secreta: entre otras razones, porque encarna una tensa y paradójica fusión de “vida” y “muerte”.

El mencionado sujeto plural es una banda criminal que está integrada por cuatro miembros: Díaz Grey, Lagos, Owen y la violinista Annie. Una vez que Brausen ha sido alcanzado por las fuerzas de la ley, es decir, hallado y capturado, reabsorbido y exterminado por la realidad, el autor singular cede el primer plano de la escena a este cuarteto dedicado a celebrar la memoria de la difunta Elena Salas a través del homenaje y la venganza. Recordemos que, después de la primera y única noche que Díaz Grey y la esposa de Lagos han pasado juntos, ésta fallece. El viudo Lagos, para quien el recuerdo de su mujer adquiere un aura sagrada, toma la iniciativa de formar una agrupación cuyos primeros dos miembros son Owen y la violinista. Esta pareja de personajes jóvenes pertenece a una secuencia narrativa que el lector ya conoce: la infructuosa búsqueda de Owen, el joven romántico con el cual es probable que Elena Salas haya mantenido una relación adúltera. Fue durante esta búsqueda, que fuera llevada a cabo por Salas y Díaz Grey, cuando hizo su ingreso la violinista, un personaje que, en su primera presentación, reveló su carácter de artificio textual: la acompañaba su hermana menor, una copia “enana de la otra, la copia en escala menor de la violinista, la muchacha que encontraron tocando junto al enorme piano de la sala...” (OC 597).

Junto a Owen y la violinista, que actúan como secuaces, Lagos se propone homenajear a Elena Salas mediante la realización de un proyecto criminal de evidente densidad simbólica: Lagos planifica dedicarse a la comercialización ilegal de morfina, la droga por la cual él y su difunta esposa se habían aproximado a Díaz Grey cuando apenas llegaron a Santa María.

Lagos describe sus intenciones como un plan, una venganza y un homenaje (OC 676). Gracias a esta descripción, el culto a la muerta y las acciones asociadas con este culto revelan una afinidad profunda con el proyecto de creación ficcional puesto en marcha, inicialmente, por el también desaparecido Brausen. El componente de “planificación” es común a ambos. La ficción aparece representada como un programa de acción criminal que funciona como una venganza contra la realidad: no en vano, el lugar donde Lagos desea realizar el “gran golpe”, la compra y reventa de morfina, es Buenos Aires, la ciudad de la que venían escapando Brausen y Ernesto. La selección de la urbe que, desde la perspectiva de Brausen, representaba la sede de la opresiva realidad, como el teatro de acción para la sociedad dirigida por Lagos, es un signo inequívoco de que, como lo señala Vargas Llosa, la parte final de *La vida breve* puede ser leída como una apoteosis de la ficción (Vargas Llosa 112). Buenos Aires ha sido engullida por la potencia de Santa María, se ha deslizado desde el centro a la periferia; la ciudad de lo real ha pasado a formar parte del territorio ficcional que Santa María preside, como si fuera una nueva capital.

El término “homenaje” es más conflictivo, porque admite un componente de melancolía. Es significativo y problemático el hecho de que la esfera de la ficción, el espacio en el cual el cuarteto de Lagos se desplaza con libertad y con impunidad, está marcado por la muerte y por el duelo. Así como Elena Salas constituye el centro ausente de la agrupación criminal, el objeto de culto que los miembros recuerdan, añoran, reverencian y celebran, no se puede olvidar una ausencia quizá más significativa: la ausencia de Brausen. ¿Qué se puede decir acerca de un mundo donde Elena Salas, la mujer que, como dijimos páginas atrás, se alza como el origen y el modelo de espectros femeninos

como Gertrudis y la Queca, copias degradadas del original, es un original ausente y desplazado? ¿Y qué se puede decir, análoga y especularmente, sobre la ausencia y el desplazamiento del demiurgo Brausen? *La vida breve* se empeña en imaginar un “original sin origen”. Se comprueba, en este innegable agujero de la ficción, el efecto de un descentramiento que ha logrado subvertir, también, la preeminencia de la figura autorial. Se trata de una forma de subversión que parece poner de manifiesto el diferendo que anida en la distancia siempre insalvable entre el nostálgico impulso edificador de ficciones y la posesión plena de la presencia real. No en vano el plan, la venganza y el homenaje del cuarteto liderado por Lagos presenta un carácter inacabado, inminente: la novela se cierra antes de la fuga a Buenos Aires, justo antes de alcanzar la realización plena con la que Lagos fantasea. Así, *La vida breve* parece sugerir que, en el centro de la apoteosis de la ficción, se amuralla un núcleo irreductible que se muestra resistente a todo asedio, y que explica la particular amalgama de triunfo y derrota que todo proyecto ficcional entraña. En términos borgeanos, el autor, el centro irradiador de la realidad ficcional que, una vez edificada y operativa, lo ha expulsado de sí, ha sido aniquilado, y sin embargo, la realidad ficcional perdura, así como perduran las sociedades secretas de Borges: arruinadas y, al mismo tiempo, intactas, como la monstruosa ciudad de los inmortales¹².

Notas:

¹ La admiración que sigue despertando la obra de Onetti en la actualidad presenta un segundo problema que, si bien no es el tema central de este ensayo, guarda con éste una relación estrecha. Me refiero a la pregunta acerca de la vigencia de Onetti en la literatura latinoamericana contemporánea. ¿Cuáles son las razones que explican la vitalidad de Onetti? ¿En qué sentido podemos afirmar que Onetti continúa siendo una lectura estimulante para los lectores y los autores latinoamericanos contemporáneos, y de qué modo encaja su obra en el estado actual de la imaginación literaria latinoamericana? Una primera respuesta general nos propone que la calidad de sus textos, que sin duda es muy alta, justifica el hecho de que la figura de Onetti siga resonando con vigor y sugerencia. Sin embargo, esta explicación no atiende al carácter específico de la persistencia del autor uruguayo, ni nos permite comprender por qué su obra evidencia una sintonía tan fina con nuestro presente literario.

Onetti es un autor que ha gozado de un éxito duradero entre los lectores latinoamericanos, que además se ha ido acrecentando con el paso de las décadas. En una etapa temprana de asimilación y revaloración, los autores del Boom encontraron en la escritura de Onetti un antecedente, un anuncio del advenimiento de la “nueva novela” latinoamericana, la novela moderna que ellos, los herederos de Onetti, el maestro mayor -tanto en edad, como en calidad: análoga posición ocupó Borges-, serían los encargados de realizar y coronar. Así, para Vargas Llosa, Onetti es uno de los primeros escritores latinoamericanos en estar en la “vanguardia literaria mundial” (Vargas Llosa 61). Más allá -o más acá- del Boom, quizá la pregunta por la vigencia actual de Onetti podría responderse a través del camino de las analogías entre períodos históricos y de las simetrías entre estadios del campo cultural latinoamericano. Como señala Silvia G. Kurlat Ares, a partir de los años ochenta, en un proceso que se inició con el fin de la era de las dictaduras militares en América Latina, la imaginación literaria se deslizó hacia un terreno “post-utópico” en el cual la figura del escritor como agente de la ciudad letrada, que había gozado de renovado vigor durante los años del

Boom, declaró su evidente bancarrota. De modo concomitante, la literatura puso de manifiesto el descrédito del pensamiento utópico, la pérdida de fe en las grandes narrativas históricas y en los proyectos colectivos.

Ante esta situación, resulta tentador establecer un paralelo el último tercio del siglo XX con el contexto socio-político uruguayo que enmarcó la escritura de Onetti. Entre las páginas más lúcidas de su ensayo sobre la obra de Onetti, están aquellas en las que Vargas Llosa discute el final del régimen de José Batlle y Ordóñez en Uruguay (1856-1929), un período que trajo la quiebra de la bonanza económica del país y alimentó el clima cultural de pesimismo y escepticismo en medio del cual vio la luz una nueva generación de escritores uruguayos, la generación del 39. Su miembro más representativo fue, sin duda alguna, Onetti, en cuya obra, como agudamente señala Angel Rama, se esclarece un síntoma generacional que podríamos denominar una “moral de la inacción”: la incapacidad de obrar, de generar una verdadera acción política en medio de una crisis nacional de proporciones catastróficas, decretó un encierro en el mundo de lo subjetivo, una fuga hacia el ensueño y la ficción, que son rasgos definitorios del héroe onettiano, aislado en lo que Rama denomina una “soledad radical”. A pesar de todo esto, sería injusto tachar de escapista a este impulso, que anida raigalmente en la poética de Onetti, debido al hecho de que el ejercicio de la imaginación literaria involucra, para el autor uruguayo, una ética y una práctica rigurosas cuya meta es crear sentido, y generar orden y coherencia, a partir de la experiencia biográfica y de la experiencia histórica. Problemáticamente, este afán de construir orden y sentido, así como la confianza en la posibilidad de realizarlo con éxito, es un rasgo que puede alejar a Onetti de la sensibilidad literaria del post-boom.

² La obra ensayística de Mario Vargas Llosa es una constante de su quehacer intelectual, que comparte la extensión y la regularidad de su producción novelística. El último hito de este ya amplio corpus de ensayos es *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, un texto dedicado a explorar un motivo neurálgico que Vargas Llosa sitúa en el centro de la narrativa onettiana: la construcción de ficciones en su relación con la existencia individual y colectiva. La premisa inicial es categórica: para Vargas Llosa, la invención y la práctica del discurso ficcional constituyen no sólo la condición fundamental del “despuntar de la civilización” (15), sino también el rasgo central de la naturaleza humana que hermana a las culturas premodernas con la civilización occidental. La actividad de fabular genera una “réplica de la vida” que le añade a esta un suplemento constituido por “nuestra vida recóndita, la de nuestros instintos, apetitos y deseos, la de nuestros temores y fobias, la de los fantasmas que nos habitan” (29). Dentro de una teleología del progreso, la ficción actúa como el complemento de la vida real y como el espacio donde la discontinuidad entre “la verdad de nuestras vidas vividas y aquella que somos capaces de fantasear y vivir de a mentiras” (16-17), estimula el ejercicio de la libertad, fomenta la rebeldía y la insatisfacción, y en último término promueve el desarrollo de la humanidad (contradicción con Onetti, para quien la realidad no ofrece redención). Siguiendo un análogo movimiento teleológico, Vargas Llosa revisa la producción narrativa completa de Juan Carlos Onetti para descubrir en ella una lógica de perfeccionamiento sostenido que culmina en una utopía novelesca: la creación de simulacros verbales que sean capaces de competir con la “realidad real”.

³ Cuando hago referencia a la “realidad”, debo aclarar que no descreo del hecho evidente de que nada de lo que ocurre dentro de una historia ficcional puede ser “real”. No obstante, el interior del universo de ficción de una novela como *La vida breve*, proliferan diversos “niveles ficcionales”, diversos relatos y subrelatos (para un desarrollo de la idea de relato y subrelato, consultar Ludmer

45; Verani 220 se refiere a “ficciones de segundo y de tercer grado”, y a “una realidad literaria dentro de otra”). Llamo el nivel de la “realidad” al relato-marco, a una suerte de ficción de grado cero que envuelve y contiene a otras: este plano “real dentro de la ficción”, o postulado como “lo que se entiende por realidad en este universo específico”, corresponde, en la experiencia de Brausen, a los mundos del trabajo y la familia en la ciudad de Buenos Aires. El desamor que lo aleja de Gertrudis vendría a ser “real”, así como también el cotidiano hastío vivido bajo la dirección de Macleod en la agencia de publicidad. La transformación en Arce, la trama de Díaz Gray, el viaje a Santa María con Ernesto, son todos, por el contrario, eventos y elementos de lo que se considera parte de la “ficción”. No es que sean hechos y eventos irreales; pero está subrayada su calidad imaginada, su condición de representación.

⁴ La descomposición de la pareja realidad-ficción está dada de modo evidente y directo, resulta palpable incluso antes de realizar cualquier ejercicio de interpretación: en el universo ficcional, desde un principio, no son dos, sino tres los espacios existentes: la “realidad” de Brausen; el mundo vecino, aunque distante en primera instancia, de la Queca; y la ficción protagonizada por Díaz Grey. ¿Por qué prima la triada, y no el dúo? Para Josefina Ludmer, “...no hay ficción sin una figura triangular donde a la dualidad de sustitutos se suma otro elemento que transforma en triángulo en un juego susceptible de progreso *porque incluye la contradicción*” (Ludmer 98, las cursivas son del texto). Triangular es la estructura básica del relato, asegura Ludmer, estructura que además reproduce la de la enunciación, que incluye al hablante, ese al cual se habla y eso de lo cual se habla.

⁵ En las lecturas de que ha sido objeto *La vida breve*, un motivo recurrente ha sido la explicación psicologista del mundo interior y del comportamiento de Brausen, personaje al que suele definírsele por la experiencia de la angustia, el desasosiego, el malestar (existencialismo). Por ejemplo, en opinión de Hugo J. Verani, el rasgo más saliente de Brausen es la “marginalidad espiritual” (Verani 221): desamparo, abandono, desesperanza, aislamiento, repetición rutinaria de los días, serían todas experiencias procesadas subjetivamente por el personaje Brausen, dueño de una interioridad en la que resuena la miseria de la realidad. Esta línea de lectura, a la que llamo psicologista siguiendo la definición de Borges en su prólogo a *La invención de Morel*, presupone que el ser de ficción Brausen está configurado a partir del modelo de la “persona humana”, y que por ello posee sentimientos, pensamientos, en suma: una subjetividad. Aunque no niego que esta es una línea de lectura posible, en este ensayo prefiero leer a Brausen como el sitio y el núcleo donde la problemática de la ficción, la representación y la escritura se ponen en escena y se despliegan privilegiadamente.

⁶ En opinión de Verani, la conflictiva existencia interior de Brausen, signada por la marginalidad y el malestar, puede entenderse mejor en términos temporales, en relación con un problema de temporalidad (Verani 228). Así, el conflicto estaría planteado entre dos temporalidades contradictorias: por un lado, el tiempo histórico, lineal y siempre en flujo, sembrador de muerte y decadencia; y por otro, la eternidad, el reino del instante. La eternidad, el cese del flujo histórico, vendría a equipararse con la “ficción”, mientras que el tiempo histórico correspondería a la “realidad”. La “vida breve” sería, precisamente, aquel dominio del instante, del presente eterno, inmóvil y pleno. Ludmer tampoco desdeña la dimensión temporal al señalar que la ficción constituye un “otro lado”, metáfora espacial, y a la vez una “otra época”, anterior a la pérdida del seno de Gertrudis (Ludmer 68-9); una otra época que parece existir fuera del reino del deterioro de la historia cronológica.

⁷ La siguiente cita lo ilustra: "...y ella podía anunciarse y ser recibida con sólo golpear la puerta con los nudillos, arrastrar las uñas sobre la placa de vidrio rugoso, y dejarse sorprender por el médico una mirada nostálgica y maliciosa: como si ella adivinara que yo, en Montevideo, había reiterado incontables veces el mismo ademán, el mismo breve, desesperanzado sonido, años atrás en zaguanes de prostíbulos, donde mi mano avanzaba lívida bajo la luz alta en el techo (OC 478).

⁸ Esta cita de Ludmer sintetiza magistralmente la concepción de su autora respecto de una "teoría de lo imaginario" en *La vida breve*: "Como toda escritura que reflexiona sobre sí misma, *La vida breve* refleja en su tema y organización una teoría de lo imaginario según la lógica de la duplicación y la mimesis: muestra el "original" (la "realidad") y su copia deformada (la "ficción"), muestra los medios y formas de la imitación; afirma que cada elemento de Santa María debe tener su correspondiente en Buenos Aires y que es necesario poner un espejo en cada dato -pero seguir reguladamente ciertas deformaciones- para obtener su igual ficticio. Y como en toda teoría de lo imaginario como duplicación, escisión e inversión (¿y acaso estos mecanismos no definen la ideología dominante?), acecha aquí la importancia de la muerte en la confrontación con el doble (cfr. Narciso), la temática del rito de iniciación que transforma uno en otro, y la casi inevitable aparición de la parodia, que duplica y transforma un original, en este caso otro texto" (103-4).

⁹ Elmore afirma que en "Las ruinas circulares" el mito de la autoría opera una suplantación del proceso de reproducción biológica por uno de reproducción textual, en el cual el autor funciona como una mente masculina, desprovista de materia somática, en la que, tras una abstracción de lo físico, sólo pervive la forma ideal, viril y engendradora, de un ser literario e incorpóreo (Elmore 311). La presencia de este ser individual, sin embargo, está espectralizada melancólicamente por obra de la secreta alianza entre la creación y el duelo, alianza que se inscribe en una visión posromántica de la creación en la que el lugar del yo es precario, crepuscular, limitado: mas no radicalmente ausente, pues su sombra se perpetúa (Elmore 327-8).

¹⁰ "Tras la "caída de la maternidad": "Fecundación en el hombre, gestación en el hombre, paternidad: en Onetti escribir es gestar; toda escritura implica una posición femenina, una espera, e imita una couvade. Es aquí donde la amputación del pecho de Gertrudis aparece como una de las condiciones necesarias para la emergencia de la ficción y no ya como un trágico avatar de la mujer del que narra: debe eliminarse un seno (y ahora esta palabra puede asumir su otro sentido, el de vientre) materno porque en el relato el que gesta es Brausen, el hombre" (Ludmer 31-2)... "Brausen, el que "gesta" y "crea", es una Santa María masculina que protagoniza una inmaculada concepción sin el concurso del otro sexo: sin pecado, sin pecho-mama-seno, Brausen debe engendrar, pero solo, excluido, sin las limitaciones de la carne, como Santa María y como Dios a la vez; no sólo debe poblar un mundo sino morir y engendrarse a sí mismo en su obra, sin familia ni vínculos" (Ludmer 34).

¹¹ El carácter sacrificial de la metáfora materna puede observarse claramente en uno de los mejores poemas de la poeta peruana Blanca Varela: "Casa de cuervos". En reemplazo de la metáfora del parto masculino, "Casa de cuervos" produce un nuevo tropo para representar la autoría: el tropo melancólico de una maternidad indesligablemente vinculada con la persistencia espectral del hijo perdido. Tras el parto, el hijo perdido se espectraliza y permanece inscrito en una subjetividad materna que se transfigura en cripta, en versión sepulcral del útero. La pérdida del objeto amado se transfiere al sujeto que lo añora, y produce la muerte del ego de la madre. El trabajo de duelo, que consiste en una desintroyección - es decir, en una retirada de la carga libidinal investida en el objeto

ausente -, queda indefinidamente postergado. En términos autorreflexivos, la escritura poética no asume una función terapéutica, sino que se entiende como un melancólico ejercicio post-traumático. Si el poema “Casa de cuervos” se presenta como “impecable retrato”, se trata del relato metapoético de la creación como un acto sacrificial, en el cual la escritura canibaliza al sujeto que la emprende.

¹² Por supuesto, es legítimo entender esta desaparición del autor, de Brausen, como una desaparición del narrador y como una aparición del “relator invisible flaubertiano”, aquel narrador impersonal y neutral que narra en tercera persona (Vargas Llosa, OC 6, *La orgía perpetua*: 862-866). No obstante, considero que también es aceptable interpretar la aniquilación del autor en *La vida breve* como un gesto que, por efecto de la mirada retrospectiva, asume un inusitado valor polémico en relación con una tradición de la literatura latinoamericana: la tradición de los mitos autoriales y de la representación del escritor. En concreto, la imagen de la autoría que encontramos en la novela de Onetti puede ser confrontada con el mito de la autoría que se hallaba inscrito en el discurso metanarrativo de la literatura del Boom; en especial, en las formulaciones de Vargas Llosa sobre la “novela total”, cuya más nítida expresión se encuentra en el ensayo *García Márquez: historia de un deicidio* de 1971. Recordemos que la teoría novelística de Vargas Llosa postulaba la imagen de un autor deicida y demiurgo que se presentaba como un dios alternativo, un segundo dios ordenador, capaz de dar forma a una realidad ficcional nueva y autónoma que compitiera con la “realidad real”. En apariencia, esta descripción podría aplicársele, también, a Brausen, en razón de la ambiciosa escala de su proyecto ficcional; sin embargo, Brausen no es un “novelista total”, sino todo lo contrario.

Es innegable que, en el ámbito de la imaginación literaria latinoamericana, el tránsito del Boom al post-boom supuso una reformulación integral del campo de la cultura, dentro de la cual la imagen del autor - la figura, estereotípica si se quiere, del escritor-intelectual que proyectaban los narradores del periodo - sufrió cambios drásticos. Para Idelber Avelar, la sacralización de la autoría efectuada durante los años sesenta operó como un mecanismo compensatorio promovido por los mismos agentes del proceso narrativo de la época, mediante el cual el atraso económico y social del continente fue compensado por la modernidad estética radical de un conjunto de proyectos narrativos que ofrecían en el ámbito de la literatura una resolución vicaria para los problemas sociales (Avelar 23-24). En un contexto histórico dominado por la noción de cambio, se instauró una temporalidad particular dominada por los ritmos de la euforia y de la desesperación, en la cual la inminencia de una transformación social radical -alimentada por procesos históricos como el de la Revolución Cubana- generó un horizonte de expectativas utópicas que, defraudando las esperanzas cifradas en un porvenir más justo y democrático, desembocaron en las dictaduras de los años ochenta, y en la instalación del mercado como principio económico y social hegemónico a partir de los años noventa. Como respuesta a estos cambios, el campo literario respondió con un movimiento contrario al que se llevó a cabo en los años sesenta: se realizó una “desacralización” de la figura del autor. Si bien Onetti y su obra son, naturalmente, del todo ajenos a este proceso cultural y literario, me parece que la reflexión de Onetti sobre la posición y el destino del autor en novelas como *La vida breve* posee cierto valor de sugerencia y resonancia, aunque sólo sea por efecto de una vaga analogía. Me animaría a pensar que la afinidad está dada por la visión crepuscular y melancólica de la autoría, que fue completamente ajena a los narradores del Boom.

Obras citadas:

- Avelar, Idelber. Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Elmore, Peter. “*Las ruinas circulares*: Borges y el mito de la autoría”. Jorge Luis Borges: políticas de la literatura. Dabove, Juan Pablo ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 2008. 305-329.
- Kurlat Ares, Silvia G. “Post-Utopian Imaginaries: Narrating Uncertainty”. Blackwell Companion to Latin American Literature and Culture. Castro-Klarén, Sara ed. Malden: Blackwell, 2008. 620-635.
- Ludmer, Josefina. “Homenaje a La vida breve. 25 años”. Onetti. Los procesos de construcción del relato. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977. 9-142.
- Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Obras completas, Tomo 1. Campanella, Hortensia ed. Barcelona: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, 2005.
- Rama, Ángel. “Origen de un novelista y de una generación literaria”. Giacomani, Helmy F. ed. Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra. Nueva York: Anaya-Las Américas. 13-51.
- Varela, Blanca. “Casa de cuervos”. Ejercicios materiales. Lima: Jaime Campodónico, Editor, 1995.

Vargas Llosa, Mario. El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti. Lima: Alfaguara, 2008.

----- . *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Obras completas VI. Ensayos literarios I. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2004.

Verani, Hugo J. “Teoría y creación de la novela: La vida breve”. Verani, Hugo ed. Juan Carlos Onetti. Madrid: Taurus ediciones, 1987. 217-251